

La Maison-Dieu, 219, 1999/3, 73-96

Irène SŁAWIŃSKA

LE THÉÂTRE LITURGIQUE AU XX^e SIÈCLE (GENRES ET FORMES)*

Le titre de cet essai aurait paru choquant sinon faux au début de ce siècle, malgré tout l'intérêt porté à ce genre théâtral par les chercheurs français ou britanniques. Que le drame liturgique fût uniquement un phénomène de culture médiévale, donc figé dans le passé, semble encore aujourd'hui évident et incontestable. Qui s'aviserait de parler du drame liturgique parmi toutes les créations littéraires de nos jours ?

* Article tiré des Études réunies et présentées par Irène MAMCZARZ, sous le titre *Problèmes, interférences des genres au théâtre et les fêtes en Europe*. Actes du 1^{er} Séminaire international, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne – CNRS, 1982/83, Publications du Centre de Recherches d'histoire comparée du théâtre et du drame musical, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 217-234, avec l'aimable autorisation de l'auteur et de l'éditeur. Les sous-titres sont de la rédaction de LMD.

La première moitié de ce siècle

Mystères et miracles

Pour les mystères et les miracles, ce préjugé avait déjà été ébranlé au cours du XIX^e siècle : ces termes jouissaient alors d'un certain prestige, toujours croissant chez les romantiques et, encore plus, chez leurs successeurs. D'ailleurs, ces genres se prêtaient à des représentations style « grand spectacle » qui attiraient des hommes de théâtre tels Max Reinhardt. Sa mise en scène d'une légende médiévale (*miraculum*), élaborée par Vollmoeller et intitulée *Das Mirakel* (1911)¹, fait date dans l'histoire du théâtre. La présentation de *L'Annonce faite à Marie* de Claudel au théâtre d'Hellerau en Saxe (1913) fut un autre événement, mais, peut-être, de portée plus restreinte². Entre-temps, nous devons rappeler qu'il y a eu un grand nombre de mystères produits par des auteurs « ésotériques » français, allemands ou belges (dont Maeterlinck), bien que cette appellation (mystère) fût plus souvent imposée par les critiques que proposée par les auteurs eux-mêmes.

Une place à part revient, peut-être, à la dramaturgie anthroposophique de Rudolf Steiner dont les mystères, créés entre 1910 et 1913³ et représentés tout d'abord à Munich, devaient rester dans le répertoire de Dornach jusqu'à ce jour. Toutefois, les activités théâtrales du Goetheanum se sont développées en dehors de la tradition médiévale et se poursuivent toujours ainsi.

1. *Das Mirakel* de Vollmoeller fut mis en scène par Max Reinhardt à Olympia Theatre, Londres, 1911.

2. La première de *L'Annonce faite à Marie* de Claudel à l'étranger eut lieu au Festspielhaus de l'Institut Dalcroze à Hellerau en Saxe.

3. Les mystères de R. Steiner, joués à Munich : *Die Pforte der Einweihung* [La porte de l'initiation], 1910 ; *Die Pruefung der Seele* [L'épreuve de l'âme], 1911 ; *Der Hueter der Schwelle* [Le gardien du seuil], 1912 ; *Der Seelen Erwachen* [Le réveil des âmes], 1913.

Revenons à Claudel. Il vient d'être mentionné à propos de son mystère *L'Annonce faite à Marie* (1912) qui constitue une version nouvelle, destinée à être encore remaniée, de son drame primitif *La Jeune Fille Violaine* (1892-1900). Ce qui mérite d'être relevé ici, ce sont les audaces liturgiques introduites par Claudel dans le texte rédigé en 1911 ou 1912 et absentes dans la rédaction de *La Jeune Fille Violaine*. Des audaces, oui, et des plus insolites : la résurrection d'un enfant à la vue du public et de longs textes liturgiques (lectures et homélies) lus sur la scène. D'ailleurs, ce sont eux qui font passer la rampe à la scène du miracle. Toutefois, ce ne fut pas un drame liturgique qu'on vit jouer en France (1912)⁴ et en Allemagne, à Hellerau (1913). Les drames liturgiques, au sens propre du mot, Claudel allait les créer beaucoup plus tard ; mais c'est pourtant dans *L'Annonce* que la maison de campagne avec sa porte, avec sa table qui fait figure d'autel, et tous les rites qui s'y déroulent, transforment la vie et le travail en une sorte de liturgie, en un rituel sacré.

Impossible de retracer ici tous les chemins qui mènent au renouveau du drame liturgique de nos jours. Certes, ils sont par trop courbes et variés. Force est de nous limiter à un bref aperçu des formes proposées ou élaborées juste avant la Deuxième Guerre mondiale et pendant la période d'après-guerre.

L'auteur de cet essai s'est abstenu jusqu'ici, à tort ou à raison, de toute définition, fût-ce descriptive, du terme : drame liturgique. À raison, peut-être, car, dès le moment de son renouveau, il prend des formes si diverses qu'elles dépassent le modèle médiéval, le seul valable en Europe, le seul qui pourrait servir de canon.

En guise de résumé, on pourrait mentionner quelques formes les plus en vogue dans les années trente :

1. chœurs parlés ou jeux liturgiques parlés (récités) ;
2. grandes célébrations en plein air ;
3. passions annuelles dans les lieux de pèlerinage ;

4. La première de *L'Annonce faite à Marie* en France eut lieu au Théâtre de l'Œuvre, mise en scène de Lugné-Poé, décembre 1912.

4. chemins de Croix dramatisés, à partir de scénarios dialogués ;
5. *Le Mystère de la Messe*, créé par Ghéon d'après Calderón, et repris par d'autres hommes de théâtre ;
6. mimodrame de Claudel ;
7. *chancel dramas* ou *church dramas*, répandus dans le monde anglo-saxon (protestant).

Il faudrait y ajouter aussi les initiatives théâtrales des professionnels et des amateurs, consistant à réintroduire les textes médiévaux sur scène.

Chœur parlé

Chœur parlé – *Sprechchor, spreekkoor, speaking choir* –, voilà une forme vite épanouie et répandue par toute l'Europe. Conçue comme moyen d'expression de la foi commune, spontanée ou, le plus souvent, infligée aux jeunes, cette forme fut en fréquent usage dans les pays totalitaires où les organisations de jeunesse étaient tenues de proclamer publiquement leurs slogans. Les théoriciens, ayant élaboré les principes et la méthode de ces chœurs parlés, en ont stimulé la pratique qui eut aussi une grande popularité dans les milieux catholiques, notamment dans les organisations comme la JOC (Jeunesse ouvrière chrétienne) ou la JAC (Jeunesse agricole chrétienne). Vers la fin des années trente, les chœurs parlés accompagnaient tous les grands événements de la vie de l'Église. Ces manifestations étaient préparées afin de fêter les anniversaires ou les congrès. Comme elles réunissaient parfois des milliers de jeunes gens, il fallut quitter les églises et monter ces spectacles dans des stades ou des arènes. Ce fut le cas d'une manifestation belge qui eut lieu au stade du Heysel, près de Bruxelles, en 1936. Les chœurs (trois mille personnes) récitaient le *Credo* d'après un scénario élaboré par un rédemptoriste de Louvain, le père Joseph Boon⁵. L'effet

5. Le père Boon a présenté maintes fois le *Credo* au Heysel ; il en a donné également des compte-rendus dans plusieurs revues.

grandiose de cette manifestation incita son initiateur à la reprendre à plusieurs reprises.

Dans les périodiques de l'époque, l'on trouve aussi la formule « pièce liturgique chorale » (*liturgisch koorspel*), 1935⁶. En l'occurrence, il s'agissait d'un drame commémorant le martyre de trois jésuites qui venaient d'être béatifiés. La représentation était basée sur les textes appropriés du missel romain, interpolés pour les parties narratives.

Célébration en plein air

Les grandes célébrations religieuses en plein air acquirent un élan tout particulier vers la fin des années trente, mais leur épanouissement graduel commença beaucoup plus tôt. D'ailleurs, une récitation du *Credo* entrait aussi dans ce genre.

Il serait par trop hasardeux de citer tous les facteurs, souvent imperceptibles, de cet essor, et les animateurs très nombreux qui y ont contribué. Mentionnons-en, toutefois, quelques-uns.

Au niveau du théâtre populaire, c'est à Ghéon, Chancerel et Brochet que revient le grand mérite d'avoir encouragé plusieurs compagnies, à l'instar de celle des Compagnons de Notre-Dame (1924), à monter de grands mystères. Ce fut Ghéon qui leur fournit les textes comme *Le Triomphe de saint Thomas d'Aquin* (1924), *Le Mystère de l'invention de la croix* (1932) ou bien *Le Mystère de la messe* (1934), drames présentés sous forme de grands spectacles, en plein air. D'autre part, les représentations des mystères médiévaux sur les parvis des cathédrales, de plus en plus fréquentes en France, en Belgique et en Allemagne, devaient beaucoup à l'intérêt du Moyen Âge suscité par les professeurs dont, en premier lieu, Gustave Cohen, fondateur des Théophiliens⁷.

6. « Liturgisch koorspel » (le drame liturgique choral) a été accepté comme terme et comme genre en Flandre et en Hollande avant la guerre.

7. En 1932, le professeur Gustav Cohen créa à la Sorbonne un groupe d'étudiants, nommé les Théophiliens.

Dans l'épanouissement de ce phénomène, un mérite non moins important incombe à l'Église, à l'Action catholique, aux autorités et aux clergés diocésains, qui tenaient à fêter les congrès eucharistiques et marials, aussi bien que les anniversaires significatifs, comme celui de saint François d'Assise ou de saint Thomas d'Aquin. Il importe de noter que ces célébrations ne commencèrent qu'en 1931 et se déroulèrent sur les collines de Tancremont (Belgique) comme *Le Mystère de l'invention de la croix* (1932), dans un parc tel *Le Mystère de la messe* (1936), dans les Arènes de Lutèce, comme *Le Mystère du feu vivant sur les Apôtres* (1935). Dans leurs comptes-rendus, les critiques parlent de cent mille spectateurs assistant, à la fois, à chaque spectacle. Pourtant, les représentations sur les parvis des cathédrales, adossées contre les portails, étaient les plus fréquentes. Impossible de les mentionner toutes.

Au fil du temps, ces jeux sacrés revêtirent un caractère de plus en plus liturgique ; les dramatisations nettement liturgiques n'apparaissent que vers la fin des années trente : *Le Mystère du feu vivant* en 1935, *Sanguis Christi*, scénario du père Joseph Boon, en 1938. Même celles-ci, on ne peut les qualifier de drames liturgiques. Le premier à être nommé ainsi fut *Le Mystère de la messe* de Ghéon, d'après *l'auto sacramental* de Calderón. Tous les autres sont définis dans les répertoires de théâtre comme « jeux chrétiens » ou « drames sacrés » (Mystères de la Passion). Mais, à propos du *Mystère du roi Saint Louis*, Ghéon lui-même définit le but de son théâtre en ces termes : « la louange liturgique et la louange dramatique ».

Les célébrations à grand spectacle devaient survivre à la guerre et prolonger leur succès, tout particulièrement en Belgique et au Canada. À Bruges – grâce à l'effort inlassable du père Boon qui maintint la procession traditionnelle, en l'enrichissant encore ; au Canada – à l'occasion des congrès comme celui d'Ottawa, en 1947, fêté par de grands spectacles en plein air dont la nouveauté fut mise en valeur par le programme : « Une des nouveautés du Congrès marial d'Ottawa est de faire servir le Reposoir [...] aux grands spectacles en plein air. Aucune circonstance ne pouvait mieux se prêter à ce genre dramatique

nouveau qu'est le jeu scénique, genre dans lequel Claudel voyait l'avenir du théâtre ». Le dernier Congrès eucharistique aux États-Unis, à Philadelphie, en 1976, fut aussi accompagné de maintes célébrations en plein air.

Passions et jeux liturgiques

Les passions et les jeux liturgiques traditionnels, presque disparus, voire oubliés au cours du XIX^e siècle, connurent aussi un renouveau évident après la Première Guerre mondiale – mais pas avant 1924 ou même 1930. La coïncidence de cette date avec celle de la fondation des Compagnons de Notre-Dame, de Ghéon, ne saurait être fortuite. C'est l'heure de la renaissance du théâtre sacré dans toute l'Europe.

Voici donc les jeux liturgiques de Maria Laach repris en 1926 (*Electio Sancti Petri*), toujours en latin, et dans l'église de cette abbaye bénédictine ; la Passion traditionnelle de Lucerne, représentée en 1924 par la confrérie rétablie la même année (« *Bekroenungbruderschaft* ») ; *Das grosse Welttheater* d'après Calderón, monté à nouveau à Einsiedeln⁸. La Suisse ne fut pas la seule à ranimer ces passions anciennes ; elles réapparurent aussi en Wallonie, en Flandre, au Tyrol et ailleurs.

Si la tradition locale semblait prévaloir dans la structure et la forme de ces jeux, l'influence d'Oberammergau demeure un fait indéniable. Devenu un mythe au début de notre siècle, Oberammergau attirait toujours des milliers de touristes et des centaines d'intellectuels. Son attrait, malgré tous les aspects commerciaux de cette entreprise, semble persister encore.

Antérieur à la Passion bavaroise et plus authentiquement rural est le chemin de croix ou plutôt le drame processionnel à Kalwaria Zebrzydowska, en Pologne. Ces célébrations paraliturgiques connurent, elles aussi, un essor nouveau.

8. O. EBERLE, « Geistliche Spiele », *Jahrbuch der Gesellschaft fuer Schweizerische Theaterkultur*, III, 1930/31.

D'ailleurs, ce mouvement devint encore plus dynamique de nos jours, à partir des années soixante. C'est seulement aujourd'hui que les revues théâtrales comme *The Drama Review* ou *Biblioteca Teatrale*, manifestent un intérêt tout particulier pour ces phénomènes en publiant de longs comptes-rendus sur les *Passions* populaires. Les lecteurs sont aussi informés du travail entrepris par de nombreuses équipes de chercheurs en vue de répertorier des passions et jeux traditionnels. Il peut paraître surprenant, à première vue, que plusieurs de ces traditions, en France comme en Italie, ne furent ravivées que très récemment.

Un autre courant, parallèle, ne saurait être omis. L'intérêt porté aux jeux populaires fut accompagné, sinon précédé, par les mises en scène de drames médiévaux dont l'attrait et le prestige allaient croissant. Dans certains pays, c'étaient les groupes estudiantins, comme celui des Théophiliens en France (1932), qui contribuèrent à démontrer la beauté et le potentiel théâtral de ces textes ; dans d'autres pays, les compagnies paroissiales dirigées par les prêtres ; dans d'autres encore – dont la Pologne – les théâtres professionnels, non sans raillerie de la part de la critique soi-disant libérale.

Après la Deuxième Guerre mondiale, ce répertoire devait se raffermir et se répandre un peu partout, sauf dans les pays où le théâtre religieux fut strictement interdit. Mais, même là-bas, on essaya de l'introduire timidement, tout d'abord en exaltant la grossièreté supposée des acteurs médiévaux, tout en y mêlant de l'ironie ; avec le temps, les mises en scène célèbres de Dejmek, car c'est de lui dont il est question, devinrent des jeux vraiment liturgiques et, elles furent présentées dans des cathédrales. D'ailleurs, elles sont bien connues à l'étranger : *L'Histoire glorieuse de la résurrection de Notre Seigneur* ou bien *Ludus de Passione et Resurrectione*.

Les chemins de croix

Le thème du chemin de croix, à partir de scénarios dramatisés, acquit de la popularité grâce aux textes créés par deux dramaturges catholiques, Claudel et Ghéon. Ce sont leurs œuvres qui servirent de base aux dramatisations postérieures. Ce fut *Le Chemin de croix* de Ghéon qui fut le premier mis en scène.

Le texte de Ghéon avait été inséré par l'auteur dans une œuvre grandiose, *Le Mystère de l'invention de la croix*, écrit en 1932 et joué pour la première fois par les soins des moines bénédictins de Tancremont. Ensuite, il fut retiré du *Mystère* et devint un tout indépendant, propre à être présenté dans des églises durant le Carême. Finalement, un groupe belge, les Compagnons de Saint-Lambert, l'insérèrent de nouveau dans la liturgie de la semaine sainte : deux scènes, *Le dernier repas* et *La dernière veillée*, précédaient *Le Chemin de croix* de Ghéon, présenté le troisième jour sous le titre *La dernière victoire*. Même après la guerre, la compagnie maintint dans son répertoire l'œuvre de Ghéon comme texte indépendant ou bien comme faisant partie du *Jeu de la rédemption*⁹.

Le Chemin de croix de Claudel fut beaucoup plus tardivement mis en scène. Il lui fallut attendre que les drames magistraux du poète, comme *Le Soulier de satin*, acquièrent de la renommée et assurent le prestige de Claudel dramaturge. Mais, de nos jours, le texte de Claudel l'emporte sur celui de Ghéon. Le caractère liturgique de ces textes fait hésiter les metteurs en scène : peut-on les représenter dans n'importe quelle salle de théâtre, ou bien l'église est-elle le seul espace convenable ? L'expérience des Compagnons de Saint-Lambert les a convaincus que « l'église est le seul théâtre qui convienne pour pareille célébration ».

La victoire des deux poètes fut confirmée par la persistance de leur inspiration. Elle a fructifié dans les œuvres

9. Voir les comptes-rendus publiés dans les *Cahiers d'art dramatique*, XCVIII, p. 228-9.

de leurs successeurs, de manière directe ou indirecte. Autant nommer tout de suite l'entreprise hardie du « Bread and Puppet Theatre », promenant des mannequins énormes par les rues de la métropole américaine afin d'évoquer le chemin de l'homme moderne, de l'homme de la rue (1972)¹⁰.

Les jeux de la messe

Dramatiser la messe ? Elle est tellement dramatique par elle-même, par son action tendue et lourde de signification, par son aspect visuel, par les gestes de l'officiant, par son costume et ses accessoires, par le son et la lumière... L'idée d'encadrer dramatiquement la messe par toute l'histoire de la Rédemption – et, inversement, d'incorporer ce récit dans l'office de la messe revient à Calderón. C'est justement le modèle de son *auto sacramental* qu'avait adopté Ghéon pour en faire *Le Mystère de la messe* en 1934.

Monté pour la première fois à Liège par H. Brochet et les Compagnons de Saint-Lambert (1934), ce mystère remporte un triomphe à travers l'Europe avant d'être représenté au Congrès eucharistique à Québec. L'œuvre de Calderón/Ghéon fut traduite en plusieurs langues et apparut sur maintes scènes, toujours modifiée selon l'idée des metteurs en scène.

Afin d'évoquer toute l'histoire de la Rédemption et de la conjuguer avec le rituel de la messe, Ghéon introduisit certains personnages bibliques : Adam, Moïse, Abel. C'est à Adam de réciter le *Confiteor* ; il demande son rachat, car il a péché. Moïse reprend les prières à son tour, prières de l'ancienne loi, accompagnées de chœurs. On passe ensuite au Nouveau Testament avec l'entrée en scène de Jean-Baptiste qui proclame la venue de Jésus. Les apôtres Pierre et Paul apparaissent, l'un après l'autre, auxquels le Christ posera les questions tirées de l'Écriture. Paul lira l'épître,

10. Voir *Drama Review*, septembre 1972, n° 3, vol. 16.

Jean l'Évangile. Et la messe se poursuivra, le Christ y étant l'officiant et le don à la fois. La participation de tous est réalisée par les récitations en chœur, mais aussi par la scène d'offrande où on apporte à l'autel les fruits de son travail. La Sagesse divine est aussi personnifiée : c'est elle qui explique le plan de Dieu ¹¹.

Dès le premier abord, le jeu semble bien risqué. Comment faire distinguer la réalité fictive de la réalité sacrée de l'office liturgique ? Cependant, cette distinction ou limite existe et les participants (non : les spectateurs) sont capables de la percevoir.

Des metteurs en scène continuèrent à réfléchir sur l'idée d'une messe au théâtre, du ritualisme total de notre réalité ou bien d'un office universel sans toutes les religions. Une tentative de ce genre fut réalisée aux États-Unis, à New York et ailleurs, seulement de nos jours : ce fut *The Cosmic Mass*. Le scénario, riche et élaboré, avait transformé cette célébration en grand spectacle où les représentants de tous les cultes pratiquaient, tour à tour, leurs rites et les exprimaient de façon gestuelle, par la musique et par la danse ¹².

Si l'apport de Claudel mérite d'être particulièrement mentionné, c'est parce que ses drames font preuve d'une invention tout à fait osée. Nous avons cité les interpolations liturgiques dans ses drames ou ses mystères comme *L'Annonce faite à Marie* ou *Le Chemin de croix*, bien que ce dernier n'ait été transformé en drame que par les metteurs en scène. Il reste toujours difficile de trouver une limite précise entre ses drames liturgiques et ses drames bibliques quoiqu'il n'y en ait pas un grand nombre. Même *l'Histoire de Tobie et de Sara* ne se laisse pas qualifier facilement : oratorium, moralité, comédie biblique ? Claudel s'est servi lui-même de tous ces termes. Il en est de même pour le drame encore plus original *Le Festin de la sagesse*. Composé d'abord en 1925 sous le titre *La Parabole du festin*, il fut repris en 1934 à la demande d'Ida Rubinstein

11. H. GHÉON, *Le Mystère de la messe*, 1934, première à Liège.

12. *The Cosmic Mass* fut représentée en 1974 à Boston par Pir Vilayat Khan et Saphira B. Linden. Le spectacle fut décrit par Florence Falk dans *Drama Review*, vol. 120, mars 1978, p. 90-98.

et de Darius Milhaud en vue d'en faire un scénario pour une œuvre biblique. Mais la rêverie du poète s'orienta, d'après son propre aveu, « du côté des drames sacrés japonais ¹³ » pour y puiser la forme du drame. La parabole du repas fut transformée en festin de la Sagesse divine qui invite les hommes à entrer. Afin de donner toute sa splendeur à cet épisode essentiel du grand drame de notre rédemption, Claudel précise dans son commentaire tous les détails concernant le rôle du chœur, de la musique et des gestes qui doivent transformer le drame en une sorte de pantomime sacrée.

Né de l'union du théâtre sacré japonais avec l'Écriture sainte, ce drame réalise aussi l'idée claudélienne du théâtre à l'état naissant. C'est grâce à la Sagesse que surgissent les personnages et tout l'espace ; c'est elle qui transforme la route (en phylactère) pour en faire la table de festin. Peu à peu cette pièce revêt un caractère nettement liturgique : au moment final, le poète introduit les huit bénédictions.

Church drama

Church drama, *chancel drama* ou *drama-in-the church* naissent dans le monde protestant, tout d'abord en Grande-Bretagne, où la situation du drame sacré avait été particulièrement difficile après le « ban » de 1642 qui défendait toutes les manifestations théâtrales. Il fallut plusieurs siècles et quelques poètes vraiment novateurs pour que le drame religieux puisse revivre.

Doit-on s'étonner qu'au début de notre siècle *Everyman* connût un succès inouï et que la première société à promouvoir le théâtre religieux en Grande-Bretagne prît le nom de « The Morality Play Society ¹⁴ » ? La pièce allégorique *Everyman* convenait parfaitement aux milieux artis-

13. P. CLAUDEL, « Un essai d'adaptation du nô japonais "Festin de la Sagesse" », dans *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, p. 148.

14. « Morality Play Society » fut fondée en 1910 par Percy Dearmer « for the production of modern moralities » à Londres ; voir *Religious Drama Society of Great Britain*, s. d.

tiques qui restaient sous l'impact de l'expressionnisme triomphant déjà dans la seconde décennie de notre siècle. La tradition de monter *Jedermann*, œuvre de Hofmannsthal, à Salzbourg était déjà en train de s'établir.

Cependant, les premières mises en scène des grands cycles des mystères ne tardèrent pas à envahir les scènes anglaises. Déjà en 1915, quelques fragments de *Wakefield Shepherds* et de *Coventry Play* furent présentés au théâtre professionnel Old Vic.

Il fallut toutefois une décision osée de l'évêque de Chichester pour que le drame sacré puisse rentrer dans l'église, en l'occurrence à la cathédrale de Canterbury. Après *The Coming of Christ* de J. Masefield (1928) vinrent deux drames de T. S. Eliot (*Le Roc*, 1934, et *Meurtre dans la cathédrale*, 1935), tous deux non seulement représentés dans la cathédrale, mais intimement liés à la vie de l'Église et à sa liturgie. Le caractère liturgique de *Meurtre dans la cathédrale* nous paraît incontestable à présent et l'expérience théâtrale prouve que c'est l'espace de l'église qui lui convient le mieux. Les deux mises en scène polonaises, entreprises en 1982 (sic !) et réalisées en aubes et chasubles dans les cathédrales de Varsovie et de Cracovie, rendirent au drame d'Eliot son éclat et sa magnificence.

L'éclosion du drame sacré, du *Church drama*, est due à la Société du drame religieux (Religious Drama Society) fondée en 1929, et aux festivals annuels préparés par cette Société. Dans son répertoire dominaient les passions, donc les drames liturgiques ou paraliturgiques : *Good Friday*, de Masefield ; *The Trial of Jesus*, du même poète ; *Christ Crucified*, de M. Copper. Après la guerre, la Société a lancé plusieurs initiatives nouvelles, dont les Congrès internationaux du drame religieux à Oxford en 1955, et à Royaumont en 1960. Les principaux genres de drames religieux furent soumis à la discussion, à savoir : le drame dans l'église (*chancel drama*, drame liturgique), le drame biblique et le drame social moderne aux réminiscences bibliques (comme *A Sleep of Prisoners*, de Ch. Fry). La création des ateliers estivaux (*Summer Workshops*), autre initiative qui devait se répandre, particulièrement dans le

monde anglo-saxon, fut faite en vue de former les animateurs du théâtre sacré.

La seconde moitié du siècle

Nous voilà d'emblée dans la seconde moitié de notre siècle, dans les années cinquante ou soixante qui connurent un développement très vif dans le domaine du théâtre sacré. Mains efforts pour organiser des conférences, diffuser des périodiques, furent mis en œuvre afin de ranimer ce théâtre. Jamais auparavant il n'y eut tant de bulletins ou revues consacrés entièrement à ce sujet en France, en Belgique, en Hollande et en Suède. Impossible même de mentionner tous les groupes qui s'en occupaient. Plusieurs d'entre eux se situaient encore dans la lignée de Ghéon et de Brochet, comme les Compagnons de Saint-Lambert à Liège ou les Compagnons de Saint-Laurent au Canada. Quant au répertoire, ces compagnies continuaient, pour la plupart, la tradition établie par leurs maîtres : elles montaient des miracles, des comédies bibliques ou franciscaines, des grandes célébrations, sans aborder, toutefois le drame liturgique.

Paraliturgies – Dramaliturgies

L'idée de ce drame restait, certes, vivante : deux articles, publiés tous les deux dans *L'Art Sacré* (1952) entamèrent la discussion sur ce sujet. Ce furent : « Théâtre et Liturgie » par R. Cogniat et « Paraliturgies » par R. Vrinat¹⁵. Des réponses bien diverses furent apportées au problème de l'essence du drame liturgique : certaines se prononçaient pour un sens élargi du mot, d'autres pour un usage plus strict et restreint. Le terme « paraliturgie », proposé

15. R. COGNAT, « Théâtre et liturgie », *L'Art sacré*, septembre-octobre 1952, p. 16-20 ; R. VRINAT, « Paraliturgies », *ibid*, p. 21-23 (avec les photos).

par R. Vrinat, devait désigner les grandes célébrations toujours très fréquentes à l'époque, célébrations qui exaltaient les mystères de notre foi, mais étaient mises en scène en dehors des églises. À ce moment-là, *Le Mystère de la messe* de Calderón/Ghéon était au programme de chaque Congrès eucharistique, de même que *Le Feu vivant sur les apôtres* et le *Jeu de la rédemption*.

Et voici que, presque en même temps, Paul Blanchart, dramaturge et homme de théâtre, trouvait un autre terme : « dramaliturgie ». Il l'expliqua dans deux articles-manifestes : « Introduction au jeu liturgique » (1950) et « La dramaliturgie : essai d'une esthétique au service de la spiritualité » (1951)¹⁶. Il y recommande la pureté de style, la simplicité, le dépouillement, un rythme lent et solennel, conforme à l'office. La dramaliturgie demande la perfection, ne tolère aucune médiocrité sous peine de devenir sa propre parodie.

Dans ses dramaliturgies, Blanchart suit de très près les textes de l'Évangile ; elles ont pour sujet les grands mystères et les principales fêtes de l'année : Nativité, Passion, Résurrection, Pentecôte, Fête-Dieu. Cependant, leur thème privilégié reste l'Eucharistie : le *Jeu du pain Sacré* allait demeurer sa réussite la plus appréciée. L'exemple de Blanchart fut suivi par d'autres écrivains : R. Rabault, J. Rousselot, F. Derkenne. Dans certaines de leurs pièces apparaît le personnage du meneur du jeu dont la tâche est d'enchaîner les textes évangéliques et de présenter les situations. Une idée nouvelle à noter est la tentative de créer un drame liturgique autour de la Vierge.

Sigtuna et Olov Hartman

Cependant, ni en France ni en Belgique n'ont encore été créés des centres consacrés uniquement aux recherches,

16. P. BLANCHART, *Le Jeu du pain sacré*, dramaliturgie pour une célébration populaire de la Fête-Dieu, précédée d'une *Introduction* au jeu liturgique, Paris, 1950.

théoriques ou pratiques, sur le théâtre liturgique. Ce fut en 1953, à Sigtuna, en Suède, siège du Mouvement de la Jeune Église (luthérienne) que fut fondé un tel centre : son intention explicite fut, dès le début, de promouvoir le théâtre liturgique (*church drama, kyrkospel*) au service culturel. Sigtuna devint aussi le siège de l'Association pour la liturgie et l'art dramatique (*Förbundet för Liturgi och Dramatik*) FLOD. Puis, y fut installée la rédaction du bulletin de l'Association, *Evangeliskt Drama*.

Le développement de ce mouvement fut assuré, dès le commencement, par la coopération d'un dramaturge de talent, Olov Hartman, et d'un metteur en scène doué et imaginatif, Tuve Nyström. Tous deux s'établirent à Sigtuna et s'adonnèrent entièrement à cette tâche.

Leur conception du drame liturgique fut présentée, à plusieurs reprises, en guise d'introduction aux pièces de Hartman¹⁷ : le drame liturgique, étant lié à l'Église, ne saurait être joué au-dehors d'elle ; mais étant aussi enraciné dans le théâtre médiéval, bien que différent, il est donc sacramental autant que séculier. Son mouvement scénique et son décor sont déterminés par l'espace de l'église luthérienne, tandis que la trame verbale reste tissée par les textes de la Bible.

Cette théorie s'appuie fortement sur le caractère symbolique des personnages, de leurs gestes, de leurs costumes et de leurs accessoires. Par conséquent, seuls les vêtements liturgiques sont admis pour les personnages situés dans un espace symbolique ; l'absence du Christ en personne s'explique aussi par ce principe.

Comme l'Ancien Testament fait partie des offices protestants, Hartman y trouve ses héros : Adam et Ève, Jonas, Daniel. Le sujet étant donné, il sait pourtant le manier afin d'en tirer des effets d'une grande puissance dramatique et spirituelle. Six de ses pièces ont été traduites en anglais et jouées aux États-Unis, en particulier les trois drames bibliques : *Prophet and Carpenter* (1954), *The Crown of*

17. O. HARTMAN, *Three Church Dramas*, avec introduction de l'auteur, Philadelphie, 1966.

Life (1956) and *The Fiery Furnace* (1958). L'œuvre de Hartman fut suivie par d'autres auteurs : au moins un d'entre eux doit être nommé, Ulf Söderlind, dont les drames ont connu un grand succès sur les scènes suédoises. À présent un autre centre, Lund, semble avoir pris la relève de celui de Sigtuna.

D'après les comptes-rendus plus récents et les photographies accessibles, il est légitime de conclure que le mouvement théâtral dans le domaine de *kyrkospel* n'a pas cessé de s'épanouir tout en cherchant des voies inédites. À titre d'exemple, on pourrait mentionner le thème du fils prodigue, traditionnel en Suède, présenté en ballet à l'Opéra et en pantomime dans une église.

Les activités scandinaves demeurent toujours trop peu connues ; révélées à l'Europe continentale en 1960, lors des Rencontres de Royaumont, elles sont tombées dans l'oubli, ou peu s'en faut, au détriment de tous ceux qui auraient pu y trouver de l'inspiration.

Déjà avant la guerre, tout d'abord en Angleterre et en France, on découvrit la profondeur, la beauté et la force théâtrales des drames médiévaux. Les mises en scène des mystères, timides, fragmentaires et peu fréquentes au début, avec le temps attirèrent du public. La méfiance se dissipait peu à peu, grâce aussi à l'enthousiasme de quelques savants dont les grands noms ont été mentionnés plus haut. Pourtant, personne ne pensait encore à restituer au théâtre le drame liturgique dans sa forme originale.

Aux États-Unis

Une des premières tentatives et une réussite de renommée mondiale qui a surmonté toutes les perplexités une fois pour toutes, espérons-le, eut lieu à New York, en 1958 : ce fut la première de *Ludus Danielis* à Manhattan, dans les Cloîtres (The Cloisters).

La représentation avait été préparée avec compétence et un soin très particulier, les metteurs en scène s'étant adressés à des autorités incontestables dans le domaine de la

musique, Noah Greenberg, et du théâtre, Martin Browne. Les parties narratives furent confiées au poète éminent W. H. Auden. Le drame, créé autrefois par les étudiants de Beauvais et jamais représenté depuis le XIII^e siècle, fut conçu à New York comme « a thirteenth century musical drama ». Cependant, dans la *Préface*, Martin Browne insista sur son caractère symbolique et liturgique, mais en même temps sur son aspect spectaculaire. Comme les drames liturgiques étaient représentés dans les nefs de grandes cathédrales gothiques, il leur fallait exploiter cet espace et le remplir ; d'où l'abondance de processions qui constituent un élément essentiel, non moins important que la musique et le *Te Deum* pour clore l'œuvre et l'incorporer dans l'office.

Le rapport entre l'élément musical et l'élément verbal posait un problème : fallait-il en faire un opéra, un *musical* ou un drame récité, ou un chœur parlé ? Comment suppléer au texte latin, peu accessible au public ? Ce problème fut résolu en introduisant un narrateur, habillé en moine, qui présentait au public, aux moments donnés, le synopsis de ce qui allait arriver. Depuis lors, ce personnage, narrateur ou meneur du jeu, devait demeurer dans toutes les mises en scène de drames médiévaux.

La conception théâtrale ayant été définie comme la reconstruction quasi fidèle du spectacle médiéval, comme drame musical plutôt que comme drame liturgique, le metteur en scène avait abandonné l'idée de faire jouer les personnages en costumes liturgiques. Il choisit des vêtements stylisés évoquant un Moyen Age stéréotypé.

Tous ces problèmes et leurs solutions nous sont bien connus grâce à l'édition qui suivit le spectacle, en 1959¹⁸. Cette publication fut présentée par l'éditeur, Noah Greenberg, comme un livre de théâtre, « edited for modern performance ». Il comportait une *Préface* de Martin Browne, le texte latin, des notes, le texte anglais destiné au narrateur ; des croquis de costumes et des indications

18. *The Play of Daniel, Thirteenth Century Musical Drama*, Noah Greenberg éd., Oxford University Press, 1959.

scéniques. Il fut adopté comme modèle d'édition et enrichi par l'Institut pontifical d'études médiévales à Toronto qui prépare toujours des éditions de drames médiévaux avec le concours de l'Institut Théâtral, présidé par le professeur Alexandra Johnston, et le groupe consacré au théâtre médiéval *Poculi Ludique Societas*. Celui-ci, guidé par son professeur, prépare chaque année quelques drames, tirés du *York Cycle* ou d'autres sources afin de faire revivre l'ancien théâtre anglais¹⁹.

Parmi les drames médiévaux présentés par la troupe de Toronto, les textes liturgiques sont plutôt rares : la préférence des jeunes va, ici comme ailleurs, aux grands jeux spectaculaires, aux *pageants* sur chars (cavalcades), promenés le long de rues. Abandonner l'édifice théâtral leur semble le premier commandement afin que la communion théâtrale puisse vraiment naître.

Cela s'applique aussi au théâtre européen où les grandes célébrations, mentionnées au début de cet article, avaient déjà quitté la scène à l'italienne et l'intérieur du théâtre en général. Mais c'est en Amérique que les créateurs de la « Nouvelle Réforme Théâtrale » : Schuman, Chaikin, Malina, Schechner donnèrent à cette tendance une orientation et une justification nouvelles. Les discussions sur l'essence du sacré, l'intérêt exalté porté aux rites forcément extra-européens et hétérodoxes, les pèlerinages « aux sources » qui dans leur terminologie indiquaient Indes, Afrique, île de Bali – la contrainte de tous ces facteurs incitait à rompre avec l'espace traditionnel de théâtre, à délaisser l'édifice théâtral et le texte dramatique. Car ce nouveau répertoire demandait un rituel approprié, donc un scénario nouveau ; on parla plusieurs fois à ce propos d'une liturgie à créer !

Grotowski fut parmi les premiers, voire le premier, à en tirer des conclusions extrêmes : *Apocalypsis cum figuris*

19. *Poculi Ludique Societas* fut fondée en 1967 à l'université de Toronto au Centre d'études médiévales. Elle donne uniquement des spectacles basés sur des textes médiévaux, y compris quelques drames liturgiques (*Visitatio Sepulchri*).

fut son dernier spectacle, donné dans un théâtre fondé entièrement sur les éléments de la liturgie catholique et sur la tradition européenne, poétique et philosophique. Bien que l'œuvre fût trempée dans une atmosphère de « parodie sacrée », Grotowski a conféré à ces éléments (l'offrande, la procession, le pain, le vin, l'eau, les cierges), une grande valeur polysémique, en a fait des signes connotatifs aux registres extrêmement riches. Dès lors, après avoir atteint cette limite de la sémiotique théâtrale, il se tourna vers des actions parathéâtrales qui se déroulent dans des lieux naturels (chemin, montagne, pièce d'eau)²⁰.

En quel lieu ?

Ayant abandonné l'édifice théâtral, maintes troupes à la recherche du rituel et de la vraie communion se tournèrent dans deux directions : vers la rue et vers l'église, donc vers l'espace profane qui devrait être sacralisé et vers l'espace sacré.

Déjà avant la guerre, on représenta des mystères dans les rues, sur les places publiques, dans les arènes, les stades. De nos jours, les jeunes Américains, noirs ou blancs, rejouent le livre de la Genèse, la création du monde, le péché d'Adam, le meurtre d'Abel, l'histoire de Noé ou de Job, pour la foule et au milieu de la foule, mais parfois, aussi, dans la montagne ou dans la forêt. Le *Mystère de la messe* est joué pareillement sur des places. Cependant, afin de monter des jeux liturgiques au sens plus rigoureux du mot, les ensembles cherchent plutôt de grands temples voûtés comme Saint John the Divine ou Riverside Church à New York ou bien les cathédrales gothiques en Europe.

De plus en plus souvent, non seulement à Toronto, mais aussi dans certaines villes anglaises, on peut voir les chars

20. La littérature critique sur Grotowski est très abondante en plusieurs langues ; voir le livre de R. TEMKINE, *Grotowski*, Lausanne, 1968. La seule monographie, contenant une bibliographie et une documentation complète, parut en Pologne, en 1980 : Z. OSINSKI, *Grotowski i jego Laboratorium*, Varsovie.

s'arrêter dans les rues et jouer les scènes de la Nativité ou de la Passion. Un périodique britannique, *Medieval English Theatre*, se propose de créer les archives des représentations modernes des drames médiévaux ; cette revue semestrielle publie la chronique de ces mises en scène.

Le théâtre processional

Évidemment, les chemins de croix traditionnels sont représentés en plein air partout où se trouvent encore des « chapelles-stations ». La procession s'arrête devant chaque chapelle pour assister aux étapes de la *Passion*, jouée en costumes plus ou moins historiques. Le théâtre processional semble revivre, comme l'avaient prédit certains hommes de théâtre, et ceci pas seulement dans les lieux de pèlerinage usuels. On lance de nouvelles traditions, par exemple dans des villages italiens, où la procession passe d'un village à un autre pour présenter les scènes successives dans des espaces variés : sur le parvis de l'église, au marché, dans le cimetière. Plusieurs cérémonies de la semaine sainte et leur mise en scène furent décrites par des groupes de chercheurs.

Cependant, à ce qui me semble, en Pologne le théâtre processional connaît un développement particulièrement vif et provoque la fascination des gens de théâtre. Un modèle bien établi de ce genre peut être suivi à Kalwaria Zebrzydowska, près de Wadowice, site devenu populaire grâce au pape. Pourtant, même avant son avènement, les célébrations de la semaine sainte à Kalwaria devinrent le sujet d'un livre-album publié aux États-Unis²¹. Contrairement aux jeux d'Oberammergau, il n'y a rien de commercial à Kalwaria : pas de billets payés, pas d'hôtels, pas de restaurants ; les pères franciscains vous offrent, toutefois, un bol de soupe chaude tirée d'un chaudron énorme. Les gens arrivent par milliers en pèlerins, passent la nuit au-dehors ou dans l'église, s'il neige fort. Le jeudi et le

21. A. BUJAK, M. YOUNG, *Journeys to Glory*, New York, Harper and Row, 1976.

vendredi saints, ils participent à la procession qui s'étend sur plusieurs kilomètres. Les scènes de la *Passion* sont jouées par les gens du pays sur des plateaux préalablement dressés ou sur les terrasses de la maison de Caïphe et de Pilate (constructions fixes).

Le théâtre processionnel, grâce à son attrait, a été incorporé aussi dans le programme du pèlerinage annuel en marche vers Czczęstochowa. Chaque soir, au cours des neuf jours de marche, certains groupes d'étudiants présentent une scène ou un poème dramatisé ; ainsi la *Divine Comédie*, dont les épisodes dramatisés remplirent toutes les soirées, fut choisie au cours d'un pèlerinage.

Les veillées nocturnes, de caractère liturgique, particulièrement au cours de la semaine sainte, se répandent aussi par toute l'Europe et en Amérique. Elles sont d'habitude partiellement ou entièrement dramatisées : un bulletin américain, *Modern Liturgy*, leur consacre beaucoup de place et publie des scénarios détaillés des veillées. Pourtant, dans la plupart des cas, elles gardent le caractère d'impromptus ou de happenings. Ce trait est encore plus accusé dans les représentations de jeunes groupes itinérants qui parcourent les rues des grandes villes ou des villages pour mettre en scène leurs propres versions de la création du monde et du livre de Job.

On vient d'aborder quelques phénomènes proches du théâtre liturgique au sens propre du mot, comme les chemins de croix, les Passions ou les veillées de la semaine sainte. Les drames vraiment liturgiques n'évitent pas l'église. Tout au contraire, se considérant aussi être un *environmental theater*, le théâtre liturgique y trouve son espace propre. C'est pourquoi actuellement on introduit dans des églises plusieurs jeux bibliques, mystères médiévaux ou les plus anciens drames liturgiques, en latin. C'est aussi dans des églises que, tout dernièrement, ont eu lieu les plus célèbres mises en scène polonaises : *Ludus de Passione et Resurrectione*, en 1981 ; *Meurtre dans la cathédrale*, en 1982, à Varsovie et le même drame d'Eliot, à Cracovie, la même année ; *La Sainte*, représentation basée sur les textes de sainte Thérèse d'Avila (1982), *Le Livre de Job* (1982), *Ludus Danielis* (1984) et *Ordo*

Passionis et Resurrectionis (Lublin, 1984). La situation unique de notre pays n'y est pour rien, de toute évidence. Ainsi, *Meurtre dans la cathédrale*, jamais admis auparavant sur des scènes professionnelles, put être vécu, dans un recueillement quasi religieux, par les participants qui faisaient le signe de la croix durant le dernier office célébré par Thomas Becket. Tous les acteurs portaient les vêtements liturgiques, sauf les femmes, bien sûr.

Dancing Liturgy

Reste à noter le phénomène le plus hardi dans ce domaine : *Dancing Liturgy*. Comme il est né et répandu aux États-Unis, c'est son nom d'origine qui lui convient le mieux. Se veut-il théâtre ou liturgie ? Tantôt l'un, tantôt l'autre – nous disent ses théoriciens et ses promoteurs, ayant trouvé une tribune propice dans la *Modern Liturgy* dont plusieurs cahiers défendent la cause de la danse au service de la liturgie (par exemple le cahier n° 3, 1977).

Les chorédramas liturgiques, apparemment inédits, s'apparentent toutefois avec les pantomimes et mimodrames proposés déjà par Claudel. Ils relèvent aussi d'eurythmies pratiquées toujours au centre anthroposophique de Dornach. D'ailleurs, des tentatives plus modérées n'adoptent que des attitudes et des gestes bien rythmés. C'est le type de chorédramas le plus fréquent et le plus généralement accepté, tandis que les figures de danse, comme les sauts, incitent à la réprobation voire au scandale. Ainsi, afin de célébrer la Résurrection du Christ, lors de la représentation du *Stabat Mater* de Pergolèse, en 1961, un saut en élévation fut exécuté par une soliste-danseuse. La responsable de la chorégraphie était Sara Lee Stadelman, chorégraphe de grande renommée, dont certains chorédramas abordent des sujets hagiographiques, notamment la vie de sainte Thérèse d'Avila.

Doit-on prévoir le triomphe de *la dancing liturgy* ? et ceci dans un avenir assez proche ? Gare aux prévisions !

Certains signes du temps nous laissent plutôt sceptiques. Malgré la fascination exercée par tout ce qui est *mythe ou rite*, malgré tous les « pèlerinages aux sources », mais peut-être plutôt à cause d'eux, seules les formes les plus sobres et les plus respectueuses par rapport au scénario culturel, semblent l'emporter.

Le réveil vigoureux du théâtre liturgique, après une longue hibernation, est accompagné de réflexions théoriques, critiques et historiques. On en trouve en abondance dans des revues spécialisées, centrées sur la liturgie, comme dans des magazines de théâtre. Quelques-uns ont été déjà mentionnés : *Modern Liturgy*, *Art Sacré*, *Christian Drama*, *The Religious Drama*, *Evangeliskt Drama*, *Medieval English Drama*, *Drama Review*, *Biblioteca Teatrale*. Il y en a bien d'autres à consulter ; on y discute les problèmes de *creative dance and liturgy* ou bien *creative dance as religious expression*. Les questions de nature plus générale ne font pas défaut non plus : on se propose d'explicitier le concept du drame liturgique et ses différents genres. Un des auteurs, le père Moynahan, en distingue cinq ou six, en commençant par la récitation individuelle ou chorale. En particulier, il mentionne les formes suivantes : pantomime liturgique, *creative dramatics* (impromptu), psychodrame et mise en drame de textes narratifs. Et voici la formule que l'auteur a choisie pour clore sa réflexion et qu'il nous paraît utile de citer pour conclure la nôtre : « L'expérience liturgique la plus complète, on l'atteint en réalisant toutes les virtualités dramatiques de la liturgie, par exemple celle de la semaine sainte. Chaque *amen* de notre messe pourrait servir de point de départ à une réalisation théâtrale phonique et gestuelle. Ce défi de la liturgie se fait entendre de nos jours plus nettement que jamais ²² ».

Irène SŁAWIŃSKA.

22. MOYNAHAN, « Liturgical Drama », dans *Folk Mass and Modern Liturgy*, 1975, vol. 2, n° 5.